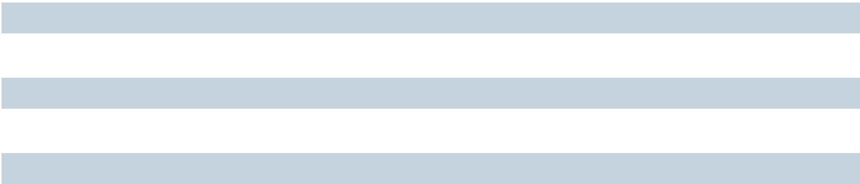
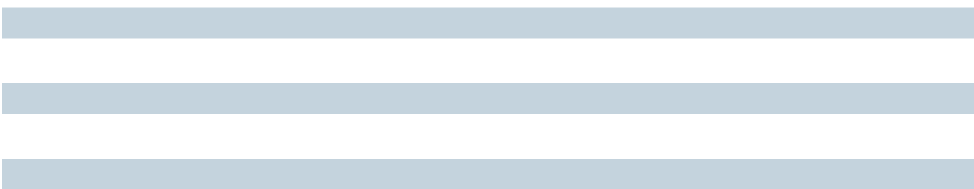




heinrich böll


FOCUS

En sus libros hay sorpresas que dejan atónito al lector, como en *¿Dónde estamos, Adán?*, donde el protagonista muere en la última página. O en *Retrato de grupo con señora*, donde el lector espera ansiosamente el encuentro del narrador con Leni Pfeiffer, y cuando éste finalmente se produce, sólo hay unas pocas palabras al respecto. ¿Qué función desempeñan estas sorpresas? ¿Usted las prepara a propósito?

–No, creo que no. En *Retrato de grupo con señora* posiblemente se debe –y pongo énfasis en el *posiblemente*– a que el narrador ha estado muy aislado durante todo el libro. Se ha vuelto investigador y recoge impresiones, hechos, estados de ánimo y también acontecimientos, y por eso probablemente trata de evitar el encuentro. Es muy posible que en *¿Dónde estamos, Adán?* haya ciertos elementos de experiencia personal. Yo pasé los últimos meses de la guerra aquí, en el sector occidental de Alemania, antes de que los norteamericanos me tomaran prisionero, y observé que los alemanes a menudo disparaban contra las casas que exhibían una bandera blanca. Con la avanzada del ejército norteamericano, los pueblos y ciudades pequeñas situados entre ambos frentes esperaban al ejército norteamericano e izaban la bandera blanca; estaba prohibido hacerlo, prohibido bajo pena de muerte. Naturalmente, con el cambio de frentes cambió también la ocupación de algunos pueblos, y las casas que exhibían la bandera blanca fueron baleadas por el ejército alemán, o al menos por algunas unidades de ese ejército. Por consiguiente, la bandera blanca tenía un significado personal para mí; posiblemente –ya no sé con exactitud qué tenía en mente en aquella época– fue la idea de que me mataran a último momento lo que me llevó a concluir la narración de esa manera. Le pasó a muchísima gente. Aquí en las provincias renanas hubo una ola de ejecuciones masivas de desertores de la que todavía se sabe muy poco. Los colgaban de los árboles, los fusilaban allí mismo. Había una especie de jurisdicción arbitraria. Creo que fue un mandato de Hitler que cualquiera podía fusilar a cualquiera sospechado de desertor. Y yo, igual que mi hermano, había desertado en los últimos meses de la guerra y vivía en el temor constante. "¿Nos saldremos con la nuestra? ¿Lograremos salir vivos de esto, sobreviviremos?" Entonces, para escapar de este peligro –me pareció la manera más segura de hacerlo– volví al ejército. Durante la quincena que pasé en las fuerzas armadas antes de que los norteamericanos me tomaran prisionero, vi muchas veces lo que hacían con las banderas blancas. Y fue indudablemente significativo para mí: un desertor, un traidor a la patria que temía por su vida. No fue solamente un final caprichoso.

–Yo estaba con ese soldado frente a su puerta, donde flameaba una bandera blanca, y cuando di vuelta la página se produjo ese acontecimiento repentino, sorprendente. Casi sufro un colapso.

–Me acuerdo de un joven, un oficial subalterno, que abandonó el frente para ir a tomar un café con su madre. Ella vivía a sólo cuatro kilómetros de distancia. Lo mataron por desertor.

–He notado que en todas sus obras hace hincapié en las llegadas y partidas... y que la estación de trenes es un eje central.

–Ah, sí. Creo que eso también está relacionado con la guerra, con los centenares de partidas y despedidas que podían ser definitivas. Nadie sabía: "¿Volveremos a vernos?". Incluso ahora experimento esta metafísica de la despedida cuando abandono algún lugar, cuando cambio de localidad, cosa que desafortunadamente hago muy a menudo. La despedida siempre puede ser definitiva; es potencialmente definitiva. Hasta cuando me traslado de la casa que tenemos en el campo a ésta, nuestro domicilio oficial, por así decirlo, tengo que hacer las valijas, tengo que subirme a un auto o a un taxi. Siempre es difícil partir; el aspecto realista no excluye el metafórico... la interpretación de que aquí en la Tierra estamos en la sala de espera.

–También podríamos decir que la Tierra es un Lugar de Reunión, ¿no?

–Sí, podríamos. Pero añoro el momento en que no haya más partidas. Probablemente tenga algo que ver con la edad.

–Muchas veces lo han comparado con Hemingway. ¿Cree que la comparación se justifica?

–No del todo. Hemingway me influyó en cuanto a la forma, es obvio. Su estilo fue una gran sorpresa para nosotros, estábamos fascinados porque aparentemente –y hago hincapié en el *aparentemente*– era tan superficial... y marcaba un contraste tan fuerte con nuestra famosa profundidad alemana. Pero detrás de esta aparente, digamos, casi periodística superficialidad es posible percibir cierta profundidad. Donde me diferencio completamente de él es en su trauma de masculinidad –probablemente era un trauma en su caso– o en esa veneración del héroe, ¡veneración de la virilidad! Eso nunca me gustó. Carecía de atractivo para mí; me disgustaba. No obstante, sus medios expresivos fueron muy importantes.

–Usted y su esposa tuvieron algo que ver con el éxito en Alemania de *El cazador oculto*, de J. D. Salinger.

–Bueno, el libro estaba traducido, y ciertamente muy bien, pero no era un éxito. Había pasado inadvertido. Lo había publicado una editorial suiza. Comparamos la traducción con el original inglés y descubrimos que, por razones de censura de diverso tenor, habían eliminado algunas partes. Los suizos censuran mucho... especialmente las alusiones al sexo y las cosas antimilitaristas. Entonces buscamos una nueva editorial, en realidad la nuestra, y después de convencer a Salinger –lo cual fue muy difícil, porque no quería– volvimos a publicar *El cazador oculto*: revisamos la versión, corregimos un poco y agregamos todo lo que habían eliminado. Y tradujimos otras obras de Salinger: *Franny y Zooey* y *Levantad, carpinteros, la viga del tejado.*

–¿Conoce personalmente a Salinger?

–No. Debe ser difícil.

–¿Usted podría haberse aislado de la sociedad detrás de un muro, como él?

–No. Pero creo que eso tiene que ver con la historia alemana. Supongo que si no hubieran existido los nazis, la guerra y los vaivenes políticos de posguerra yo podría haber llevado una vida muy secreta. Pero como ciudadano de la República Federal y como alemán no podía permitírmelo. A veces trato de hacerlo, intento convertirme en una mezcla de irlandés y Oblomov –un Oblomov irlandés–, pero no puedo. Por supuesto que comprendo muy bien la reclusión de Salinger. Y la respeto absolutamente.

–¿En Rusia lo siguen leyendo tanto como antes?

–Bien, desde 1972 no publican libros míos, debido principalmente a que durante la ocupación de Checoslovaquia expresé enérgicamente mi punto de vista.

–¿Dónde cree que aparece el humor en sus obras?

–¿Dónde creo yo? ¿Dónde cree usted?

–Creo que el humor aparece incluso en las situaciones y circunstancias serias. Por ejemplo, ¿usted huele las cosas por teléfono como el payaso de *Opiniones de un payaso*?

–No, desafortunadamente no.

–¿Entonces de dónde sacó Hans Schnier la idea de oler por teléfono?

–No lo sé.

–Ah, no lo sabe.

–No, de verdad, no lo sé. El humor es realmente una de las cosas más difíciles de definir, muy difícil. Y es muy ambiguo. Se tiene o no se tiene. Uno no puede adquirirlo. Hay formas terribles de humor profesional, el humor de los humoristas. Eso puede ser espantoso. Me deprime porque es artificial. Uno no puede tener humor siempre, pero el humorista profesional debe tenerlo. Es un fenómeno triste.

–¿Cómo empieza un libro? ¿Qué es lo primero que se le ocurre? ¿Una imagen, un personaje, una situación social?

–Comienza con una persona (a lo sumo dos) en una situación específica que genera conflicto y tensión. La cantidad de "intervalos de recuperación" o extensión es determinada por el número de personas que se ven necesariamente involucradas.

–¿La idea original de la obra cambia a medida que avanza su escritura?

–En mi caso la obra cambia constantemente, ya que raramente tengo una trama sólida o una idea definida del final. Peor hay una idea clara, casi matemáticamente conceptual que determina la extensión... la extensión o brevedad de una obra literaria es comparable al tamaño del marco requerido por una pintura.

–¿Para quién escribe? ¿Tiene un lector imaginario?

–Mi "lector imaginario" puede "no tener educación", pero está provisto de un optimismo vacilante que a veces se acerca al pesimismo. Sigo considerando que el lenguaje es el mejor medio de comunicación con este lector. Hasta los derechos complicados –que conforman tópicos en ensayos y reseñas– son comunicables al lector "sin educación".

–¿Cuál es el aspecto más difícil de la escritura para usted?

–Bien, teniendo en cuenta a mi "lector imaginario", es ser entendido sin tener el compromiso de volver fácil lo que no es fácil, o volver innecesariamente difícil algo que es difícil desde el principio.

–En su discurso de aceptación del Nobel en Estocolmo usted describió su mesa. ¿Esa mesa está en esta casa?

–No, la tengo en el estudio de mi otra casa.

–¿Puede trabajar sin esa mesa?

–Sí. Pero no trabajo bien. Trabajo mejor en esa mesa.

–¿Es una mesa grande?

–No, es muy pequeña. No tan grande.

–¿Y la máquina de escribir que mencionó?

–Todavía la tengo. "Travelwriter Deluxe", fabricada en 1957. Pero ahora hace mucho ruido y a veces pienso que no durará mucho.

–¿Piensa comprar una eléctrica?

–No puedo trabajar con el sonido de un motor. La máquina de escribir mecánica es mi verdadero instrumento de trabajo.

–¿Algo parecido a un lápiz?

–Bien, yo preferiría decir algo parecido a un instrumento musical, por terrible que parezca. Olvido que estoy sentado frente a una máquina.

–En su discurso de Estocolmo también dijo que el lenguaje y el poder de la imaginación eran la misma cosa. ¿Qué quiso decir con eso?

–Que detrás de cada palabra se oculta un mundo que debe ser imaginado. En realidad, cada palabra tiene una enorme carga de recuerdos, no solamente de una persona sino de toda la humanidad. Por ejemplo la palabra pan, o guerra, o la palabra silla, o cama o cielo. Detrás de cada palabra hay todo un mundo. Temo que la mayoría de la gente utiliza las palabras como algo posible de ser malgastado y no percibe la carga que subyace en cada palabra. Por supuesto que eso es lo significativo de la poesía, o la lírica, donde esta carga puede ser expresada con mayor intensidad que en prosa, aunque la prosa tiene la misma función.

–¿Usted piensa que la historia es un cúmulo de mentiras?

–Siempre renovadamente refinadas. Bien, creo que debemos marcar la diferencia entre la historia y la escritura de la historia. El curso de la historia es más o menos verificable, y casi nunca puede ser reconstruido, al menos con precisión, lo que da por resultado algo que podríamos denominar mentira, o mejor dicho ausencia de verdad, o inexactitud. La mayoría de los historiadores confían demasiado en las fuentes accesibles. Por supuesto que es un procedimiento legítimo. ¿Qué otra cosa hace un historiador? Acude a las fuentes, revisa los archivos del Reichskanzlei o la British Foreign Office, inspecciona la correspondencia entre dos personas, la compara con lo que sucedió después, pero a cada momento existe la posibilidad de que cometa un error. Después de todo, se han falsificado hechos. Lo que no puede indagarse es precisamente aquello que podría ser falso o engañoso en un documento oficial que Churchill le escribe a Stalin o Hitler o Mussolini o quien sea, y eso ya no es verdad. Sospecho que la escritura de la historia carga con muchos errores de este tipo... podríamos decir que está cargada.

–¿Quiere decir que la verdad es en sí misma difícil de encontrar, si bien existe? De acuerdo; entonces, ¿cómo hacemos para encontrar la verdad? ¿Hay verdad en una novela, por ejemplo?

–Sí, puede haber: verdades humanas. Muchas novelas comunican más verdad que los trabajos académicos. Permítame dar un ejemplo: en Sudamérica, desde Sabato en la Argentina hasta Asturias en Guatemala, a lo largo y a lo ancho del continente hay muchísimos autores, Vargas Llosa, García Márquez y demás, centenares de ellos... y es a través de sus mediaciones que la imagen de este subcontinente se acerca mucho a la verdad. Por supuesto que no puedo limitarme a un solo autor. La verdad debe confluir en un punto. En la Alemania de posguerra, desde 1945 a 1960 o 1970, naturalmente no hay una sola novela que pueda proporcionarla, sino veinte: *Modelo de infancia*, de Christa Wolf, *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, las novelas de Uwe Johnson, de Koeppen. Es imposible enumerarlos, pero quizás todos juntos logren escribir la verdad acerca de esa época. La historia y la ficción deben complementarse mutuamente. Y a eso hay que agregarle la pintura, la música, especialmente la arquitectura... ciertamente todo lo que produjo el período es parte de la verdad. La verdad existe, pero es muy difícil juntar sus partes, siempre es una verdad armada; la escritura de la historia también es una parte de la verdad, pero no creo que pueda ofrecer toda la verdad. Descubrí un ejemplo muy impactante. Rolf Hochhuth escribió acerca de un joven suizo, llamado Bavaud, creo, que quiso asesinar a Hitler. La gente a la que Hochhuth pretendía refutar se apareció con documentos oficiales de la Policía Secreta, aparentemente muy precisos y específicos, y dijo: "Mire, Tal y Tal dijo esto, hizo esto y esto... todo está en estos documentos". ¿Pero cómo sabemos que los documentos no eran falsos? Después de todo, en cualquier proceso judicial el juez puede decir: "Esta prueba es válida y esta no". ¿O en Estados Unidos es diferente?

–Entonces, ¿la verdad existe?

–Sí, finalmente hay una verdad acerca de ese hurto, o acerca de ese matrimonio que se fue a pique. Pero no se encuentra necesariamente en los documentos. Tal vez sí en una novela.

–Usted habla de la importancia del significado y la verdad de las palabras. ¿Las palabras no son inexactas, en el mejor de los casos?

–El lenguaje es más sólido que la música y la pintura. No obstante, es "inexacto". Pero el hecho de que una palabra tenga significados múltiples, no sólo dentro de un idioma sino fuera de él, hace que sea importante intentar llegar a las raíces de las palabras y el lenguaje. Ese es el desafío constante de la literatura. El significado absoluto existe en algún lugar, sólo que todavía no lo hemos encontrado.

–¿En su obra no hay nombres con significado? ¿Casos donde el nombre... alude a la ocupación del personaje?

–No, eso no me gusta. Me parece chabacano, porque el nombre de una persona no debería ser una marca delatora. Creo que es un error grosero pretender que el nombre sea significativo o característico de la persona en cuestión. El nombre de una persona es realmente sacrosanto para mí. Muchas cosas se echan a perder porque no puedo encontrarles un nombre. A veces improviso en la máquina de escribir, como se improvisa tocando el piano. Pienso, bueno, empieza con D, después pongo una E, después agrego una N y así. Termina llamándose Denger o un nombre parecido.

–¿Qué le gustaría que cambiara en el mundo?

–¿En el mundo?

–Sí.

–Una pregunta que siempre me ha preocupado mucho es: ¿a quién pertenece la tierra?

Este fragmento pertenece a la serie Los reportajes de The Paris Review *y se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.*